

Zum Mythos der Rockoper „Jesus Christ Superstar“

Muß Mozart um seine Meriten fürchten? In der jüngsten Werkstatistik des Deutschen Bühnenvereins, die jährlich Auskunft über die Rangfolge der beliebtesten Bühnenwerke gibt, stehen den knapp 390 000 Zuschauern sämtlicher „Zauberflöte“-Inszenierungen Deutschlands über 750 000 zahlende Gäste in den Katakomben des Gespenstes von Andrew Lloyd Webbers „Phantom der Oper“ gegenüber¹. Und diese Zahl errechnet sich allein aus den Aufführungen in Hamburgs Musical-Hall „Neue Flora“. Die Werke Webbers, der mittlerweile durch die britische Königin ob seiner auch wirtschaftlichen Verdienste in den Adelsstand erhoben wurde, florieren in der Tat. Seine Stücke (darunter: „Cats“ und „Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat“) werden weltweit in teilweise speziell für sie errichteten Häusern en suite gespielt und gehören zu den lukrativsten Investitionen des nichtsubventionierten Kulturbetriebs.

Am Beginn der beispiellosen Karriere Webbers stand die fast schon legendäre Rockoper „Jesus Christ Superstar“, die in den letzten Jahren auf deutschen Bühnen eine wahre Renaissance erlebt. Mit insgesamt 16 verschiedenen Inszenierungen (nicht mitgerechnet die Übernahmen, etwa der Hagener Einrichtung für Gastspiele im Wuppertaler Opernhaus) platzierte sich Superstar in der Spielzeit 1992/1993 auf Rang 6 in der Zuschauergunst. Spielorte waren u.a. Coburg, Frankfurt (Oder), Klagenfurt, Koblenz, Saarbrücken und Bielefeld.

Der geschilderte Sachverhalt erscheint paradox. Ein Christentum, dessen Breitenwirkung nachläßt, einerseits und ein Boom der musiktheatralisch aufbereiteten Jesus-Geschichte andererseits scheinen sich zu widersprechen. Da dieser Boom anhält und Webbers Londoner Produktionsgesellschaft eine Überarbeitung von Superstar ins Auge gefaßt hat, die eine sogenannte „revised version“ des Stücks erwarten läßt, scheint es angebracht, einmal nach den Gründen für den anhaltenden Erfolg zu fragen.

Wie wurde „Superstar“ populär?

Fragen wir, um das „Geheimnis“ von Superstar zu ergründen, zunächst nach der Geschichte der Rockoper. Mit Superstar begründete das Autorengespann Andrew Lloyd Webber (Musik) und Timothy Rice (Text) 1970 seine Weltkarriere. Der australische Produzent Robert Stigwood unterstützte das junge Team, das

kurz zuvor mit einem britischen Schul-Singspiel die alttestamentliche Josefs-erzählung (Gen 37–50) aufbereitet hatte. 1968 hatte die erste (zwanzigminütige) Fassung von „Joseph“ in der Vorschule der Londoner St.-Pauls-Kathedrale Premiere. Dort hatten biblische Singspiele in popularmusikalischer Aufbereitung schon Tradition. Im Jahr zuvor hatten die Kinder die Danielgeschichte („The Daniel Jazz“, Musik: Herbert Chappell) aufgeführt. Eine Komposition Michael Hurds mit dem Titel „Jonah Man Jazz“ war ebenfalls schon publiziert worden. Webbers Biograph Michael Walsh hat wohl recht, wenn er die Stimmung jener Zeit mit den Worten resümiert: „Religious Pop was in the air.“²

Als Rice und Webber sich nun an die Arbeit ihres Jesus-Opus machten, konnten sie nicht nur der öffentlichen Aufmerksamkeit sicher sein; auch der ganze publizistische Apparat des Stigwoodschen Unternehmens stand hinter ihnen. Daß ausgerechnet dieses Werk eine derartige öffentliche Wirkung erzielen konnte, dürfte nicht zuletzt an der ambitionierten Werbekampagne gelegen haben, mit der der Plattenkonzern MCA/Decca das Doppelalbum bekannt machte. „I want you to triple your efforts now!“, mit solchen Anweisungen feuerte Harold Komisar von der Werbeabteilung des Konzerns seine Vertreter zu Beginn des Jahres 1970 zu immer größeren Anstrengungen an³. In den USA kletterte die Einspielung prompt in die Spitze der Charts. Superstar war kein primär für die Bühne geschaffenes Werk.

Zunächst kam es zu einem Testlauf, der den Song „Superstar“ als Single-Auskopplung auf dem britischen und US-amerikanischen Markt plazierte. Als Solist sang Murray Head, der in der Bühnenwelt des Londoner Westends kurze Zeit zuvor als Ensemblemitglied von „Hair“ mit Nacktszenen Furore gemacht hatte. Seine Rolle in Superstar war zu diesem Zeitpunkt noch nicht als „Judas“ benannt. Vielmehr sollte der Sänger des Superstar-Songs eine Art fragenden „Everyman“ darstellen, der die Figur Jesu aus zeitgenössischer Perspektive bedenkt und anfragt⁴. Zwischen Oktober 1969 und März 1970 zogen sich Webber und Rice zurück, um die Partitur zu vollenden. Nach dem gerade in USA vielversprechenden Single-Test erfolgte im Herbst 1970 die Publikation des vollständigen Doppelalbums. Dabei hatte man sich der Mitwirkung so berühmter Rockmusiker wie Ian Gillan von der Gruppe Deep Purple (Gillan tourt noch heute mitunter durch Deutschlands Konzertsäle), Mike d'Abo von der Manfred Mann Band und Barry Dennen aus der Londoner Produktion des Musicals „Cabaret“ versichert.

Vor Superstar dürfte kaum eine musikalische Verarbeitung eines Jesusstoffs solch ein kommerzieller Erfolg gewesen sein. Der Plattenveröffentlichung konnte dann bald eine Einrichtung für die Bühne folgen. Konsequenterweise wählte man hierfür den Broadway und nicht das Westend Londons. In USA wurde die Bühnenproduktion durch Talkshow-Auftritte der Autoren und einzelner Darsteller begleitet. Mehrere Prozesse, mit denen Stigwood diversen Gruppen die unautorisierte Aufführung untersagen wollte, hielten das Stück in den Schlagzeilen. Wäh-

rend eine konzertante Aufführung von Superstar in der Londoner St.-Pauls-Kathedrale abgesagt werden mußte (Falschmeldungen hatten den Auftritt John Lennons in der Rolle des Jesus angekündigt und die Stimmung eskalieren lassen), tourten nun gleich drei Truppen, die Stigwood selbst verantwortete, mit einer konzertanten Fassung durch die USA. Zwei bedienten die Nachfrage in Konzertsälen und Music-Halls, eine weitere besuchte speziell die Aulen der Hochschulen und Colleges. Bis Mitte 1971 hatten sie mehr als elf Millionen Dollar Umsatz gemacht⁵.

Dann kam Superstar ins Londoner Palace Theatre, wo es alle Rekorde schlug und mit 3357 Vorstellungen zum „longest running musical“ der britischen Bühnengeschichte wurde. Die mit Engeln geschmückte Fassade des Theaters war Anziehungspunkt unzähliger Touristen. Superstar wurde zu einem Begriff. In den deutschen Medien widmete sich u. a. der „Stern“ dem Thema. Unter dem Titel „Die Leiden des Superstars spielen Millionen ein“ verknüpfte man dort den Erfolg des Werks mit dem Aufkommen der „Jesus-People“⁶. „Campus-Crusade“, „Jugend für Christus“ und „Kinder Gottes“ hießen die Gruppen, die in USA und schließlich auch in Zentraleuropa ihre Botschaft der Liebe verkündeten. Sie zeichneten sich durch starkes Gemeinschaftsgefühl und auch körperlich gestaltete Lebensdeutung auf der Basis der jesuanischen Botschaft aus. Die Sache Jesu wurde hier, von vermeintlichen Kopflastigkeit frei, leiblich und kommunitär ge-deutet und erfahren:

„Eine 17jährige aus Wuppertal, die sich schlicht Schwester Ruth nennt, war durch Rauschgift bereits dem Wahnsinn nahe. Während einer Entziehungskur wurde sie so von Schmerzen geschüttelt, daß sie halb von Sinnen mit dem Kopf gegen die Wand rannte und sich einen Schädelbruch zuzog. Man mußte ihr wieder Drogen geben. Erst Jesus half. Sie schloß sich den ‚Gotteskindern‘ an, legte sich abends ins Bett und betete, der Herr möge ein Wunder tätigen und sie am nächsten Morgen ohne Kopfschmerzen und ohne Drogensucht aufwachen lassen. Er tat es. Sagt sie und glaubt sie.“⁷

Solcherart war das Klima, in das Superstar hineingeriet, wie ein Sprinklerwagen in die Wüste. Hier war ein nahbarer Messias gefunden, der keinen musikalischen Geschmack überforderte. Superstar wurde zur Musik der Jesus-People. Die Autoren freilich distanzieren sich immer wieder von solcher Vereinnahmung und stritten auch jede Unterstützung der Jesus-People-Bewegung ab. Auf dem Flugblatt, mit dem zum Start der deutschsprachigen Europatournee im Februar 1972 in Münster geworben wurde, wiesen die Veranstalter ausdrücklich darauf hin, man begegne Jesus mit ihrem Stück „ganz unabhängig von jeder Jesus-People-Bewegung“⁸. Diverse Dokumente zeugen davon, daß den Machern von Superstar im Gegenteil an einem Auskommen mit den großen Kirchen gelegen war⁹. Umstritten ist aber bis heute eine angeblich positive Reaktion der römisch-katholischen Kirche auf Superstar¹⁰. In einem Gespräch, das der Verfasser im Sommer 1994 mit dem Librettisten Tim Rice führen konnte, erinnert sich der Texter, angesprochen auf derlei Behauptungen:

„Mir ist keine offizielle Stellungnahme solchen Inhalts bekannt. Ein Jesuit soll damals ein paar Songs aus Superstar in Radio Vatikan abgespielt haben. Wenn man das eine positive Aufnahme nennen will, bitte. Aber das ist ja noch nicht einmal eine offiziöse Reaktion. Alles darüber Hinausgehende bleibt Spekulation. Verschiedentlich haben Geistliche hier in England positiv reagiert. Aber da hat es ja auch konträre Meinungen gegeben. Verschiedentlich ist ein Boykott der Produkte unserer Plattenfirma in Aussicht gestellt worden. Ich erinnere mich sogar an eine Zuschrift, die uns allen wegen Gotteslästerung ewige Höllenqualen für unser Werk androhte.“

Was gefällt an Superstar? – Annäherung an einen Mythos

Zur Beantwortung dieser Frage könnte man sich ausführlich der reichlich geführten Debatte darüber widmen, was denn nun an einem Werk mit rockmusikalischen Komponenten die *Wirkung* ausmache. In der wissenschaftlichen Diskussion sind dabei verschiedene Thesen, wie zum Beispiel: Die Musik wirkt mehr über ihre Komposition als über den Text (P. Hirsch u. J. Robinsohn¹¹); die Musik wirkt mehr über ihren Sound als über die Komposition (W. Sandner¹²); die Musik wirkt nicht so sehr über explizite Aussagen, sondern aufgrund einer „erzieherischen Alphabetisierung“ der Musikwahrnehmung, die auf dem Evozieren von Stimmungen als Reaktion auf Reizklänge hin beruht (Ph. Tagg¹³).

W. Faulstich weist in seinen Forschungen zum Verständnis der Rock- und Popmusik auf die unbedingte Berücksichtigung der *Einheit aller Wirkkomponenten* hin, zu denen ausdrücklich auch nonverbale Elemente (Instrumentenwahl, Kleidung, Setting usw.) zu rechnen sind¹⁴. Wo ausschließlich Text oder Musik untersucht werden, ist die Annäherung an das Werkverständnis lediglich partieller und fragmentarischer Natur. Textmusik im Idiom des Pop bzw. Rock, wie sie in Superstar vorliegt, wirkt über ein unauftrennbares (aber sehr wohl beschreibbares) Konglomerat von verbalen und nonverbalen Komponenten, die in der Literatur als „Involvement“ bezeichnet werden und die Hineinnahme des Rezipienten in das Geschehen der Aufführung meinen. Als Involvement benennt man eine ganzheitliche Erlebnisstruktur, zu der Rhythmus, Sound, Melodie, Text, Setting, Gemeinschaftserleben usw. zu zählen sind. R. Herfurtner führt hierzu aus:

„Nur bei Live-Auftritten passiert das, was Rock wirklich meint. Zusammensein, Solidarität der Gefühle, Gleichklang der Vibrations. Tausende von Leuten auf dem gleichen Trip, Tausende, die plötzlich merken, daß es tausend andere gibt, denen es genauso geht wie ihnen, daß es etwas gibt, das sie alle gleich macht, daß sie mit ihren Gefühlen, die sie in der Rockmusik wiederfinden, ihrem Schmerz, ihrer Wut, ihrer Freude, ihrer Sehnsucht, daß sie damit nicht allein dastehen.“¹⁵

Auch wenn man Superstar nicht für puren Rock (und schon gar nicht für Hardrock) halten muß, kann man sich doch vorstellen, wie das theatralische Ereignis, das neben dem Hörerlebnis von Tonträgern noch die Unmittelbarkeit des dramatischen Bühnengeschehens zufügt, die Zuschauer animiert und zu bewegen vermag.

Das Libretto der Rockoper dürfte dabei tatsächlich zweitrangig sein. Nicht nur hat eine Untersuchung des Verfassers zum Jesusbild des Superstar-Textes die Fragwürdigkeit des christlichen Ertrags bekundet¹⁶, auch Tim Rice selbst hat sich in dem zuvor schon erwähnten Gespräch mit dem Verfasser hierzu unmißverständlich geäußert.

Rice: Ich habe damals keine theologischen Studien betrieben. Meine einzige Quelle waren Bücher so bekannter Autoren wie Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Tatsächlich habe ich nur die vier Evangelien gelesen. Und dann gab es da noch „Life of Christ“, eine Art erzählendes Sachbuch, das Bischof Fulton Sheen verfaßt hatte ...

Hahnen: Ich habe jetzt aber doch noch einmal nach. Ich meine ja, dem Libretto von Superstar mit guten Gründen eine gewisse inhaltliche Anämie vorwerfen zu können. Ich befürchte immer, wenn Pilatus Ihren Opern-Jesus fragt „What do you want, Jesus?“, könnte der, wenn er nicht ohnehin zu schweigen hätte, gar keine Antwort geben.

Rice: Sehen Sie aber doch einmal nur den Superstar-Song. Da wird doch gefragt: „Wer bist du eigentlich, Jesus?“ Viele von uns haben doch Probleme damit, Christus als Gott zu begreifen. Aber als bemerkenswerten Mann, der andere mitreißt, können wir ihn uns alle vorstellen. Der Mensch Christus, das ist es doch, was uns heute anrührt. Die Frage nach der Göttlichkeit Jesu diskutieren wir ja auch mit dem Stück gar nicht. Da wollten wir uns nicht einmischen.

Hahnen: Aber die Fragen, die das Stück an Jesus stellt, auch durch die Figur des Judas, werden nicht beantwortet. Also ein Stück über den Erlöser, den das Christentum meint, ist Superstar so nicht gerade. Könnten Sie denn irgendeine Botschaft benennen, die Superstar heute haben kann? Was wollen Sie mit dem Stück, jetzt einmal recht banal gefragt, „sagen“?

Rice: Wie gesagt: Superstar ist keine Stellungnahme in Fragen der Dogmatik. Und zu dem, was Sie da zuletzt ansprechen, möchte ich offen antworten: Ich habe mit Superstar überhaupt keine ‚Message‘ transportieren wollen. Man sollte dem Stück wirklich keine evangelisierende Absicht unterstellen. Die Jesus-Geschichte an sich ist eine interessante Story, und das ist alles. Es wird viel zuviel in das Stück hineingelesen ... Das ist eine Super-Story, so wie es da jetzt steht.¹⁷

Sicherlich ist es also richtig, ein Großteil der anhaltenden Wirkung von Superstar auf seine mitreißende Komposition zurückzuführen. Schon damals wurde bemerkt, daß die Arbeit Webbers über ein Spektrum musikalischer Stile verfügt, das verhältnismäßig unaufdringlich und gut durchmischt ist und einem breiten Geschmack etwas zu bieten vermag. So finden sich neben diversen Stilen des Rock stilistische Anleihen aus Spätromantik und auch aus der Tonsprache von Penderecki und Ligeti¹⁸. Ähnlich indifferent wie das inhaltliche Profil der Jesus-Figur, bleibt auch die Wahl des musikalischen Ausdrucks zurückhaltend. Und so bietet das Werk im Kern von Libretto und Komposition kaum Ecken und Kanten. Es bleibt harmlos. Sicherlich ist etwas daran an dem Diktum, es handle sich hier um den „problemlosen Ersatz-Christus aus Disneyland“¹⁹.

Wenn hierzu nun entsprechend durch das Involvement und das textliche Assoziationspotential emotionale „Andockmöglichkeiten“ entstehen, ist ein Gutteil des Erfolgs von Superstar nachvollziehbar. Die ansprechende musikalische Gestalt ermöglicht die Begegnung mit einem Jesus, der ganz anders ist als der weit hin hauptsächlich mit Gregorianik oder Kirchentönen präsentierten Messias unserer Großkirchen. Zur Londoner Premiere von Superstar empfahl der Bischof

von Southwark seinen Gläubigen das Stück mit den Worten, hier werde Jesus „aus dem mittelalterlichen Kerker befreit“²⁰. Die inhaltlichen Defizite des Librettos, die auch Bischof Stickwood nicht leugnete, sind hierbei irrelevant. Bei textmusikalischen Werken (das ist längst Konsens in den Musikwissenschaften) ist die Musik selbst schon eine Botschaft. Und Superstar geht mit seiner Musik nun einmal ins Blut. Bischof Stickwood ging seinerzeit sogar noch weiter. Er sah mit Superstar – anders als etwa bei Hair – Orientierungsmarken für den nach Lebenssinn suchenden Menschen gesetzt. Es vermeide eine resignative Stimmung, ja, es ermutige weiterzugehen. Schon das ganze engagiert professionelle Ambiente von Shows wie Superstar vermittele Zuversicht und lasse den Theaterbesuch zu Ermutigung und hilfreicher Nachdenklichkeit gereichen.

Nicht zuletzt hat man es bei Superstar aber mittlerweile mit einer Art Ikone zu tun, die mit der Qualität eines Mythos ihr Publikum anzieht und bewegt. R. Flender und H. Rauhe geben mit ihren musikwissenschaftlichen Forschungen zur Pop-/Rockmusik den Hinweis, daß ein Großteil der popularmusikalischen Werke mythisch verformte Inhalte biete²¹. Mythologisierung aber – so Flender und Rauhe – entpersönlicht den Inhalt. Der eigene Bezug des Rezipienten zum dort Verhandelten wird unterderhand minimalisiert. Es ergibt sich keine „Neudeutung des eigenen Lebens“, die „emotionale Sprengkraft“ der gesungenen Geschichte wird umgangen, wird aufgelöst in fatalistisch-mythologisches Denken²². Solche Mythologisierung entwertet den konkreten Sinn zugunsten eines Augenblicks. Die Botschaft bleibt im Ungefähren und ist allenfalls scheinbar klar²³.

Die von Flender und Rauhe für Songs zum Thema Liebe angestellten Beobachtungen lassen sich ohne Mühe auf den Mythos „Jesus“ übertragen, wie Superstar ihn bedient. „Irgendwie“ findet jeder seinen Jesus hier wieder. „Irgendwie“ wird jeder – so er nicht gerade zu den Verächtern des soften Pop-Rocks zählt – von diesem Werk angerührt. Superstar ist so nur noch ein bewegendes Erlebnis, ein Ereignis eben, ein „Event“, wie das Showbusiness sich ausdrückt. Leicht bleibt so lediglich der „kulinarische“ Genuß der Passionsgeschichte übrig. Es ist das Oberammergau der Kulturtempel Londons und New Yorks oder eben auch der städtischen Bühnen in Irgendwo, die sich so endlich auch einmal „einen Webber“ leisten können²⁴.

Der anhaltende Erfolg hat in den letzten Jahren nicht nur zu einer ungeheuren Anzahl von Neuinszenierungen geführt. Die jüngst angekündigte Londoner „revised version“ hindert durch eine Anweisung Webbers den Inhaber der deutschen Bühnenrechte (Verlag Felix Bloch Erben in Berlin) bis auf weiteres an der Zustimmung zu weiteren Produktionen. Das Londoner Management läßt so den Hunger nach mehr Superstar nicht zur Sättigung kommen und garantiert dadurch der eigenen Neufassung um so größere Aufmerksamkeit. Dieses Zurückziehen des erfolgreichen Stücks vom Markt, die Entbehrung, steigert natürlich noch einmal seinen Mythosgehalt.

Wir haben über das Wirkphänomen von Superstar nachgedacht. Woher rührt, so fragten wir, die bleibende Aktualität des Werks? Dabei wurden verschiedene Erklärungsversuche in Betracht gezogen. Besonders scheint der Mythologisierungseffekt hier eine Rolle zu spielen. Er könnte erklären, weshalb viele Ungeheimheiten dieses Stücks übersehen oder in Kauf genommen werden.

Nun hat der Theologe nicht unbedingt über solch einen Befund zu jammern. Zu verwundern vermag ihn vielmehr, daß bei den vielen Ereignissen, die geeignet sind, die Anliegen der Jesus-Bewegung, die sich mittlerweile Kirche nennt, lächerlich zu machen, überhaupt noch ein Interesse an der Sache Jesu zu entstehen vermag. Vielleicht liegt ja mit Superstar auch einfach ein mehr bedenkenswertes denn bedenkliches Beispiel neuzeitlicher Glossolalie vor. Dann müßte man für Superstar dankbar sein.

ANMERKUNGEN

¹ Werkstatistik d. Dt. Bühnenvereins, Spielz. 93/94 (Köln 1995).

² M. Walsh, Andrew Lloyd Webber. His Life and Works (New York 1989) 67.

³ Nachzulesen sind solche Dokumente in d. Fan-Booklet „Jesus Christ Superstar. The Authorised Version“, das mit Titel u. Layout wie die brit. Volksausg. d. NT d. Church of England aufgemacht ist.

⁴ Walsh (A. 2) 70. ⁵ Ebd. 79. ⁶ Stern, 7. 11. 1971, 52–58. ⁷ Ebd. 58.

⁸ Original im Arch. d. Verf. ⁹ Beispiele hierzu in: Authorised Version (ohne Paginierung).

¹⁰ Zuletzt bei M. Graff, Jerusalem, Hollywood oder Montreal? Die Bibel im Kino, in: BiKi 2 (1993) 91.

¹¹ P. Hirsch, J. Robinsohn, It's the Sound that does it, in: Psychology Today 3 (1969) 42–45.

¹² W. Sandner, Sei cool, Mann! Popmusik als Lebensgefühl, in: Ps. heute 3 (1980) 64–71.

¹³ Ph. Tagg, Kojak – 50 seconds of Television Music. Toward the Analysis of Affect in Popular Music (Göteborg 1979).

¹⁴ W. Faulstich, Rock – Pop – Beat – Folk. Grundlagen d. Textmusik-Analyse (Tübingen 1978).

¹⁵ R. Herfurtner, Hardrock (Zürich 1979) 67.

¹⁶ P. Hahnen, Jesus als Ereignis! Das Jesusbild in „Jesus Christ Superstar“ u. „Menschensohn“. Zugleich ein Beitr. f. d. Gespr. über d. Sacropop (Diplomarb. Münster 1994).

¹⁷ Das vollst. Gespräch in: ThG 3 (1995).

¹⁸ U. Prinz, „Jesus Christ Superstar“. Eine Passion in Rock. Ansätze zu einer Analyse u. Interpretation, in: Musik u. Bildung 3 (1972) 194–199.

¹⁹ Jesus im Schaugeschäft, in: Der Spiegel 8 (1972) 110–123.

²⁰ Evening Standard, 9. 8. 1972, 21. Für die freundl. Unterstützung fühlt sich der Verf. den Mitarb. d. Study Rooms im Theatre Research Institute (London) zu Dank verpflichtet.

²¹ R. Flender, H. Rauhe, Popmusik. Aspekte ihrer Gesch., Funktionen, Wirkung u. Ästhetik (Darmstadt 1989) 32–51. ²² Ebd. 43. ²³ Ebd. 46.

²⁴ Die übrigen Webber-Stücke sind unerschwinglich allein schon wegen d. verbindl. Paketlösungen, die den Veranstalter zum Einhalten spezieller Marketingstrategien, Regiekonzeptionen, Lichtdesign- u. Ausstattungsvorgaben verpflichten.